

De azares, sueños y ficciones

María Elena Lucero¹

Esta exhibición procura enlazar algunos de los itinerarios artísticos de la Colección Castagnino+macro, caracterizados por ciertos perfiles vinculados al azar, el ensueño o la ficción. El recorte temporal abraza manifestaciones visuales desde la década del '20 del siglo XX hasta comienzos del XXI, las cuales, en general, imprimen visiones gráficas, pictóricas o fílmicas de semblantes oníricos, a veces metafísicos, junto a objetualidades dotadas de una alta carga de invención y fantasía. Las obras pertenecen tanto a la colección histórica como a la contemporánea, con la pretensión de entablar diálogos e intercambios en diferentes coyunturas estéticas y sociales, en pos de una mirada diversa acerca del copioso patrimonio que alberga este Museo. El ordenamiento se inscribe en posibles interlocuciones entre las piezas, consolidando un relato visual que, superando criterios estrictamente históricos, evidencia una potencialidad significativa, revelando múltiples sentidos y correlatos. La incidencia del pensamiento mítico o el extrañamiento en las prácticas artísticas es de larga data. Desde una perspectiva cronológica podríamos decir que existieron señas precedentes en la pintura metafísica de Giorgio De Chirico o Carlo Carrá, quienes abrieron concepciones espaciales cargadas de climas taciturnos, desamparados y casi dramáticos, lindantes con el entorno bélico de aquel entonces. Afines a la herencia renacentista italiana, los escenarios metafísicos ceñían horizontes amenazantes, con arquitecturas desoladas habitadas por cuerpos mecanizados, traumatizados y alienados, provocando desasosiego y pesadumbre.

En la década del '20 se revelaron formulaciones literarias y visuales en clave surrealista, operando como estrategias disruptivas donde confluyeron

¹ Doctora en Humanidades y Artes, Mención Bellas Artes, UNR.

flancos esenciales de la modernidad, desde el psicoanálisis, el marxismo, la etnología, hasta el ocultismo o la paranoia. En aquellas búsquedas afloraron no sólo recursos al automatismo o a los sueños, sino a lo siniestro. La libertad en la representación y el posicionamiento ideológico de muchos de sus protagonistas darían lugar a la radicalidad que caracterizó al surrealismo, en una conjunción de arte, vida y política, una combinatoria no exenta de contradicciones. Durante 1938, la llegada a América de André Breton, autor del manifiesto surrealista de 1924, impulsó la promoción de pinturas y objetos que asumían su particularidad en un campo artístico fuertemente atravesado por la preeminencia de la práctica mural. La Exposición Internacional en 1940, celebrada en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, agrupó por entonces a artistas que compartían atributos tales como espacios ilusorios con tintes fantásticos o la preservación de simbolismos personales (Manrique, Del Conde, 2005). Acaso, el convencimiento de encontrar en la historia misma y en la cultura visual pasada y presente rastros de magia y ensueño, lo llevaron a ubicar a ciertos artistas mexicanos en este plano, pudiendo haber neutralizado los verdaderos móviles que dispararon la materialización de dichas resoluciones plásticas.

La situación cultural de entreguerras, con el consecuente exilio de artistas europeos hacia territorio americano, fue analizada por Diana Weschler (2006) a partir de las tensiones entre los realismos y lo surreal, aludiendo a un cruce conceptual donde la melancolía, el presagio y la perplejidad funcionaron como conectores estéticos y afectivos en la producción plástica de la década del '30. El detonante de la Guerra Civil Española despertó cuestionamientos en el plano visual, consumados en telas pobladas de dramatismo y dolor. Raquel Forner, quien retornaría de su experiencia europea en los primeros '30, fue probablemente quien encarnó con mayor claridad la agonía de un enfrentamiento civil brutal que desencadenó matanzas colectivas. Los vientos metafísicos se fundieron a modo de apropiaciones o posicionamientos críticos acerca de la acuciante realidad coetánea. Así lo plantearon Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo², tanto en

² Tanto Berni como Spilimbergo y Forner han sido referenciados como artistas cuyas obras prefiguraron antecedentes del surrealismo en la Argentina. Veáse en: Guillermo Fantoni (1993). "Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo", en *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral* N° 4,

agudos y penetrantes retratos como en conmovedores paisajes. Los encuentros azarosos construyeron relatos acerca del desamparo, la soledad o la esperanza, promoviendo una diversidad de formulaciones que cruzaron Argentina, México y España. Otro tanto ocurriría con los experimentos fotográficos de las alemanas Grete Stern o Annemarie Heinrich, donde un atisbo de ensoñaciones y utopías se convertirían en montajes prodigiosos e inauditos. Recordemos que el antropólogo James Clifford (2001) consideró al surrealismo y a la etnografía como magnitudes visibles en el período de entreguerras, arraigadas en el intercambio entre aquello conocido y lo extraño. Cabría pensar en una “actitud surrealista” que escudriñaba fragmentos, rarezas o curiosidades generando estados que conciliaban erotismo, exotismo e inconsciente. A partir de una cita de Benjamin en la cual se describían sensaciones traumáticas vividas en la primera Guerra Mundial, Clifford detectó una instancia donde aparecen tanto el surrealismo -cercano al absurdo y a la incertidumbre- como la etnografía -entendida en el marco del observador participante-, una abrupta convivencia de benévolos recuerdos y atrocidad bélica. Si el francés Georges Bataille asimiló el sacrificio humano en la ciudad azteca de Tenochtitlán a un *mix* de carnicería humana y magnífica Venecia, este gesto consumó el encuentro desconcertante entre una revulsión devastadora y la belleza, dos antípodas conectadas³. Por tanto, el humanismo antropológico y el surrealismo etnográfico se completaban forjando significados en un movimiento que abarcaría lo familiar y lo extraño mediante un juego utópico, lo cual le adjudicaba una sensibilidad moderna.

Sin adherir estrictamente a una noción de lo surreal como estado generalizado, esto es “una vía de escape, una definición posible y llamativamente tranquilizadora” (Constantin, Weschler, 2005) y propulsora de un uso dilatado del término sobre apariencias curiosas, podría ser entonces que el recurso a estos tópicos trascienda el apego a una determinada tendencia, irrumpiendo en otras

Primer Semestre, Santa Fe, pp. 175-185.

³ En relación al aspecto destructivo como parte de la creación -la negación pura en tanto idea totalizadora- Gilles Deleuze alude a la perspectiva del Marqués de Sade (1740-1814), para quien “...Las destrucciones son también el reverso de creaciones o de metamorfosis; el desorden es un orden distinto, la putrefacción de la muerte es también composición de la vida” (Deleuze, 1969: 25). En 1957 Georges Bataille compiló una serie de ensayos bajo el nombre de *La literatura y el mal*, dedicando uno de ellos al Marqués, titulado “Sade: la voluntad de destrucción de sí mismo”.

dimensiones estéticas. Y es en este territorio intersticial donde se pergeñaría un abordaje peculiar sobre producciones surgidas en nuestro país, cercanas a imaginarios regionales, insinuando cercanías, roces y contrapuntos entre un conjunto de iconografías sugestivas y heterogéneas. En esta ocasión aparecen singularidades propias de un escenario específico local, nacional y latinoamericano que registran un desplazamiento distintivo, acto que atraviesa la mayoría de las obras seleccionadas. Quizás, la sumatoria de condiciones locales de producción y circulación hacen que, en diferentes clivajes, la iteración de zonas ligadas a la metafísica, lo onírico y la entelequia, se manifiesten en un acoplamiento simbólico espontáneo. En estas piezas, la articulación de aspectos inusitados se resume en un todo integrado, abriendo interrogantes y dilemas conceptuales acerca de nuestro anclaje cultural en el circuito internacional.

A partir del establecimiento de artistas extranjeros en nuestro país, surgieron cartografías visuales que abrieron otras lecturas posibles. La práctica del grabado ha sido un terreno fértil para estas experiencias. Pompeyo Audivert, quien arribó a la Argentina en 1911, ensayó notables figuraciones que sugerían embelesamiento o estupefacción: encuentros subrepticios, espejos, besos, rostros profundos. Compartió taller con su entrañable amigo José Planas Casas, cuyo acercamiento al Grupo de París fomentó lazos y reciprocidades, adentrándose en una solvencia plástica que derivó en deliciosas estampas de inflexión surrealista. Su sobrino Juan Batlle Planas invocaría valores contrastados y audacias formales donde conviven mecanismos u objetos en un plano de ambigüedad con trazas sutiles, hasta la evanescencia. En un mapa propio, las variadas alusiones a los mitos, a las historias personales o a las leyendas resurgen en las telas de Leónidas Gambartes, Juan Grela u Oscar Herrero Miranda. Estos tres artistas, integrantes del Grupo Litoral de Rosario en los '50, manifestaron contactos pictóricos a partir de la coexistencia de seres humanos, *hábitats* y artefactos fabulados. Próximo a ellos, Hugo Ottman se inclinó por ambientes geometrizados de fuerte carácter constructivo. Desde una puesta diferente, las naturalezas de Eugenio Daneri o Fortunato Lacámara deslizan silencios y sosiegos de los que emanan resplandores metafísicos, correspondencias mudas

que se expanden en las tramas compositivas de Jorge Di Ciervo o en las apacibles aguas de Dino Bruzzone. Rasgos compartidos antes desplegados en ciertas travesías espectrales de Emilio Centurión; linderos con una sensibilidad artística que franqueaba el segmento álgido de la segunda posguerra, estos temas se prolongarían en el tiempo, a modo de fuerzas en conflicto. ¿Retraimiento espiritual o consternación? Los lacónicos personajes de Aquiles Badí encuentran ecos en el hombre encasillado y aislado de Aldo Paparella, subjetividades que se desdibujan en escepticismos.

Apariciones y anonimatos. Un crepúsculo vacilante anuncia una primavera fantasmagórica en el lenguaje de Juan Del Prete. O bien, una mujer sobrevuela un grupo de observadores en la mirada de Antonio Seguí, así como equinos hermanados parecen absortos en una nube de espejismos en las proyecciones de Nicolás García Urriburu. Misceláneas de hombres, mujeres, insectos y objetos disparan la ironía subversiva de Guillermo Roux. O afloran siluetas sobrecogedoras en las telas de Dávila, envueltas en halos de cromatismos apacibles. Al respecto, Hal Foster (2008) ha advertido que el surrealismo se erigió en objeto de estudio de numerosas investigaciones y exhibiciones durante los años '80, especialmente porque su plataforma libertaria y antagónica a la censura intelectual se conciliaba con una crítica a la representación, un argumento enarbolado con énfasis por la mirada posmoderna. Desde ahí, los aspectos surreales u oníricos han sido aludidos y recontextualizados en el arte contemporáneo, asumiendo un eje crucial para el posmodernismo crítico. Esto conlleva a revisar representaciones propias en el marco regional ciñendo un enfoque plural. La exquisita formalidad del lápiz negro circunda y envuelve a la extraña colisión de hombre y mobiliario en el singular lenguaje plástico de Rubén Echagüe: un dejo nostálgico que se presenta renuente a ser atrapado en un significado explícito o unívoco. Otro tanto ocurre con los silenciosos entramados de tinta dispuestos por Daniel García, con un ojo que se asoma desde el suburbio, inmediaciones ominosas, fatídicas como los remolinos que azotan los paraguas flameantes de Fabián Marcaccio, fuerzas naturales frenéticas a punto de expirar. Resonancias entre soledad y multitudes se leen en las figuras retraídas de Ernesto

Deira y Miguel Dávila, o en las osadas mujeres de Leopoldo Presas, expuestas a situaciones imprevistas y azarosas.

En otro ámbito, los recursos a las ficciones imaginativas o a las configuraciones oníricas se inscribieron en un fuerte sentido de crítica representacional (una estrategia reapropiada por la cultura contemporánea), tal como en ciertas derivas emergentes en la Argentina durante los años '80 y '90. Roberto Amigo (2008) especificó dos actitudes por parte de los artistas: por un lado, una politización festiva implosiva -el estallido hacia el interior- y por otro, una politización vindicadora explosiva -la liberación efusiva-. El estertor hacia adentro caracterizaba entonces una actitud estética de deleite y festividad, la cual se dirigía principalmente a un ejercicio estético-político "en y desde" la cotidianeidad. Con el tiempo, muchos de los protagonistas que desfilaron por la Galería del Rojas en Buenos Aires, apelaron a una estética vital leída simplificadamente como despolitizada pero que portaba un sesgo polémico ineludible⁴, con imágenes tiernamente cáusticas acerca de una realidad posdictatorial (y luego menemista-neoliberal). Una arena cultural donde se esparcieron las plácidas láminas enmarañadas de Miguel Harte con diminutos organismos, universos minúsculos o laboratorios espurios donde podía perpetuarse toda clase de corpúsculos. Brillos y opacidades se entremezclan en una fachada acrisolada. O los collages de Alfredo Londaibere, con poéticas pinceladas de colores pregnantes que traspasan fotografías históricas, paisajes, sitios geográficos. Una tracción hacia lo inescrutable se filtra asimismo en las prodigiosas digitalizaciones de Iván Calmet: ¿De Chirico revisitado? ¿Odilon Redon fantaseado? Un globo ocular gigantesco es el registro biográfico y a la vez lumbrera, detective y analista. La autoimagen se desprende de la propia extrañeza que nos fascina, y fascina mucho. El hipnotismo se reitera en los penetrantes ojos sobredimensionados por Flavia Da Rin; sus construcciones acerca de las percepciones y las afectividades concurren en una versión presente de la hipnótica y convulsiva belleza bretoniana, recordada en

⁴ Con el propósito de discutir y polemizar sobre la división taxativa que empezó a circular sobre 'arte light' y 'arte politizado', en el año 2003 se llevó a cabo en el MALBA una mesa de debate denominada *Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo*, integrada por Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequin y Magdalena Jitrik, con la coordinación de Gustavo Bruzzone. Para más detalles, véase en: *ramona 33, Revista de artes visuales*. Fundación Start, Buenos Aires, 2003.

el poema *Nadja* de 1928. Vistazos fotografiados, absortos y excitados, apabullan desde el arsenal icónico de Marula Di Como.

El retorno de las huellas, los restos y las ruinas. Lo fragmentario aparece insinuado por Clifford como una zona linderera en la concepción surrealista. En Gómez Tolosa, los temores, recuerdos y miedos varios se rearmen en un *collage* vibrante, amasijo de drama y alegría, superposición de vivencias y remembranzas, en un lapso mental concentrado. Un cerebro muta, de masa encefálica a chicle masticado: de tal manera lo concibe Juan Mathé, cuyos conglomerados de goma de mascar exacerban sentidos viscosos, repelentes, coloridos, resbaladizos. Incomodidad que se compendia en embates visuales renuentes a la asimilación rápida. Requieren tiempo y lentitud. Parsimonia y oscuridad equipan el trasfondo de los cráneos cervatiles capturados por Arturo Aguiar en un *climax* barroco, tenebroso y curiosamente iluminado, una panorámica que dista rotundamente con los acuíferos ritmos de Adolfo Nigro. La convivencia de espacios superpuestos que se infiltran y desarman, asumen una exterioridad geométrica en el paisaje de Médici, una suma de finas grillas, líneas y apremiantes pinceladas. También hay sombras que se reiteran, se multiplican en forma indefinida, abriendo formaciones verduzcas que semejan raros crecimientos biológicos o alienígenas, ornamentalmente bellos y potencialmente activos: como producto de alucinaciones o experimentos insólitos, las configuraciones de Emilio Torti revelan otros mundos, seductores, energéticos. Reflujos misteriosos resuenan en los trabajos de Silvia Rivas, el abatimiento toma cuerpo en una especie de artimaña pesadillesca, la cual desprende vapores sobre fondos de niebla. Humeadas agobiantes y tortuosas acusan largas esperas en la tela de Jesús Marcos. Aires ominosos. Pero ¿cuándo el pavor eyectado por cuerpos confinados o contraídos se torna un atractivo? El simulacro de animales nonatos empotrados en pulcras cajas de maderas le asigna al trabajo de Nicola Costantino un filo ríspido, oscuro, espeluznante aunque contundentemente provocativo. Otros personajes bestiales detonan la aparición de animal y humano para Milred Burton.

Miscelánea de percusiones, canciones infantiles monótonas y asustadizas, todas ellas coronan el bajo continuo de sonidos que incorpora Liliana Porter en

sus videos, repican tozudamente hilvanando actos intimistas donde muñecos, juguetes e íconos *mass-media* pujan, riñen, lidian, se tropiezan y se aman en dimensiones artificiales. Estratagemas que resurgen en el Olimpo de ficciones de Sapey-Triomphe. Artilugios que atraen a todo aquel que desee desplazarse a un reducto inventado. Aquellos paraísos adulterados -en donde también descansa la maja posmoderna de Ramón Teves- fueron popularizados por Leandro Erlich y Judit Wertheim, vivificando el montaje surreal por excelencia que es traicionado en este caso por una circunstancia genuina, ensamblada con la pauperización económica. Soñar no cuesta nada...

La muestra que nos convoca ofrece al espectador un recorrido sorpresivo y de hecho sinuoso por zonas emblemáticas de nuestro acervo plástico, ensayando un ejercicio analítico sobre las complejas y variadas relaciones entre la producción local y global. El intento de estrechar, contactar y articular imágenes a veces pensadas como dispares o disímiles entre sí responde a ese propósito, e invita a la reflexión permanente, a la lectura polémica, a la confrontación entre pasado y presente. El trayecto visual ha sido organizado en cuatro núcleos curatoriales, *Atmósferas metafísicas*, *Ensoñaciones*, *Extrañeza y fascinación* y *Otras ficciones*. Encontramos *Atmósferas metafísicas* en aquellas obras que evocan climas afines a la pintura metafísica, reorganizándose en diferentes geografías. En segundo lugar, las *Ensoñaciones* proponen encuentros aleatorios o fortuitos, expresiones que remiten a connotaciones surrealizantes o a guiños de fantasía. Luego, *Extrañeza y fascinación* abreva en la conjunción del desconcierto y de la seducción, binomio de persuasión y hechizo. Y *Otras ficciones* nos relatan momentos de invención y entelequias que reúnen sombras, presencias humanas, construcciones mecánicas, superposición de ficción y objetividad. Finalmente ¿Serán el azar o el ensueño, vías idóneas y posibles que procesarían con fluidez los pensamientos, temores, expectativas o deseos del hombre contemporáneo? ¿Conductos de evasión que rehúsan del mundo terrenal, aunque se sumergen nuevamente en él? En cierta manera, podrían descifrarse como herramientas vitales que, manipuladas estéticamente, habilitan la consumación de una mirada introspectiva capaz de cauterizar realidades de dureza y conflictividad, así como

de desenterrar lo no palpable, una suerte de arqueología del pensamiento. Tal vez, resulten en canales sensitivos que asistan al artista en encuentros diarios de fusión, riesgo, aventura y comunión con la vida misma.

Referencias bibliográficas:

- Amigo, Roberto (2008) "80 / 90 / 80". En *ramona 87, Revista de artes visuales*. Fundación Start, Buenos Aires, pp.8-14.
- Clifford, James (2001) *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Constantin, María Teresa y Weschler, Diana (2005) *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Longseller, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles (1969) *Sacher Masoch & Sade*. Editorial Universitaria de Córdoba.
- Foster, Hal (2008) *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo editora S.A., Buenos Aires.
- Manrique, Jorge y Teresa Del Conde (2005) *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México DF.
- Weschler, Diana (2006) *Territorios de diálogo, España, México, Argentina 1930-1945 (Entre los realismos y lo surreal)*. Fundación Mundo Nuevo, Buenos Aires.